

MATTHES
& SEITZ
& BERLIN
PAPER.
BACK

László F. Földényi

HEINRICH VON KLEIST

Im Netz der Wörter

Aus dem Ungarischen
von Akos Doma



Matthes & Seitz Berlin

Vorwort
9

Wörterbuch
15

Literatur
561

Inhalt
569

Personenregister
572

ACH - ÄHNLICHKEIT - AUGENBLICK - BASSA MANELKA
BEGIERDE - BESTIMMUNG - BILDUNG - BLICK (ANBLICK)
BLITZ - BROCKES - BRUST - CHERUB - DASS
DEMOKRATISCH - DRITTES - EINGEZOGENHEIT
ELEKTRIZITÄT - ENTSETZEN - ERGIESSUNG - FALL - FENSTER
FEUER - FIEBER - FLÜCHTIG - FURIE - GARTENLAUBE
GEDANKENSTRICH - GEWÖLBE - GOTT -GOTTES SOHN
GRAZIE - GRIMMIG - GÜRTEL - UM DEN HALS FALLEN
HAUPTSACHE - HEFTIG - HEITERKEIT -HIRN - HÖLLE
INNERE - KANTISCHE PHILOSOPHIE - KENTAURIN - KEULE
KUSS - LOGOGRIPHISCH - MÄDCHENHAFT - METAPHER
MITTELSTRASSE - MORDLUST - NATUR - NUSS - OBERLIPPE
OHNMACHT - PARADIES - PARADOXIE - PEITSCHER - PLÖTZLICH
RACHSUCHT - RASSELN - RECHTSCHAFFEN - REFRAIN
RUHIG - SCHACHT - SCHEINEN - SCHLÜSSELLOCH
SCHWEINEKOBEN - SPIEGEL - STARRSINN - STATT - STOCKEN
STOSS - STUHL - TEUFEL - TRÄUMERISCH - TUCH
UMARMEN - UN- - UNAUSSPRECHLICH - UNBEGREIFLICH
UNBEWUSST - UNVERSTÄNDLICH - UNWILLE - VATER
VERSCHLINGEN - VERSEHEN - VERSÖHNUNG - VERTRAUEN
VERWIRRUNG - VERZÜCKUNG - WAHNSINN DER FREIHEIT
WAND - WELT - WERKZEUG - ZERSTREUT
ZIGEUNERIN - ZUFALL

Vorwort

Ein schonendes Buch.

Es verschont den Leser, erspart ihm die Mühe des *Auslesens*. Es befreit ihn von der Last, so zu tun, als ob ... Es erlaubt ihm, der Versuchung nachzugeben, umherzublättern, rückwärts zu lesen, kreuz und quer darin zu stöbern. Schließlich gibt es kein Buch, das man mit nie nachlassender, stets gleichbleibender Aufmerksamkeit lesen könnte. Möge also auch das zum Zuge kommen, was sonst keine Erwähnung findet: das dem Nichteinverständnis entspringende, ungeduldige Umherblättern, die Unaufmerksamkeit, das Überspringen von Worten und Gedanken, die zuweilen unüberwindliche Langeweile. Oder gar das Herausreißen der Blätter. Möge das Buch zerfallen. Schließlich ist darin auch die heimliche Freude über seinen eigenen Zerfall mit eingebaut. Möge das, was sonst verhüllt bleibt, in seiner ganzen Nacktheit hervortreten. Ein schonendes Buch. Es lässt der Freude freien Lauf. Befreit die Freiheit des Lesers. Mit gutem Gewissen aufzuhören. Rückwärts zu lesen. Oder es nur in der Mitte aufzublättern. Es erspart dem Leser, das Gähnen zu unterdrücken. Möge er das Buch ruhigen Gewissens nach welchem Artikel auch immer beiseitelegen. Womöglich für immer.

Es verschont Kleist. Vor der bedrückenden Last einer Monographie, dem Schreckgespenst einer Komposition, die sich vornimmt, vom Aufbruch bis zur Ankunft alles umfassend und in einem zu sehen. Vor der Klaustrophobie. Ihrer Gattung gemäß und mit den ihr zur Verfügung stehenden Mitteln versucht die Monographie unweigerlich, einen Lebenslauf zu rekonstruieren, ein Lebenswerk von Neuem erstehen zu lassen. Dabei nimmt sie sich vor jenen Labyrinthen, Sackgassen, Misserfolgen, Fiaskos und jenem hysterischen → STOCKEN in Acht, vor denen sie ihren »Helden« keinesfalls bewahrt. Das schonende Buch verschont also Kleist – erspart ihm den monographischen Sadismus, jene lähmende Kälte des Ganzen, unter der er, solange er lebte, ohne-

hin genug zu leiden hatte. Jene als planmäßig und logisch hingestellte Einheit, jenes Unabänderlichkeit suggerierende »Entwicklungsbild«, das auf alles eine Erklärung sucht (und findet), überall Prämissen und Folgen wittert. Es erspart ihm den Stempel der Unabänderlichkeit. Jenes Phantombild, das der Gattung der Monographie Leben einhaucht, das wirkliche Bild – wie ein Parasit – verstößt und seinen auserwählten Helden unter dem Deckmantel des Verständnisses, der Annahme und der helfenden Deutung suggerierten Ideen zum Fraß vorwirft.

»For Godsake hold your tongue, and let me love«, schreibt John Donne in einem Gedicht, dem er bezeichnenderweise den Titel »The Canonization« gab. Lässt sich die Liebe kanonisieren? Und lässt sich der Genuss, ja die Wonne des Lesens mit der Qual und der mühevollen Arbeit der Deutung vereinbaren? Lässt sich die Kanonisierung eines Werkes mit seiner unwiederholbaren Einmaligkeit in Einklang bringen? Ich meine, ja. Doch muss man dabei ebenso auf die Ausschließlichkeit eines in der Wonne geborenen und darin eintauchenden Lesegenusses verzichten wie auf die Freudlosigkeit der Deutung. Das ist jedoch keine Frage des Kompromisses. Im Gegenteil. Damit die Möglichkeit einer liebevollen Besprechung geboren wird, müssen erst die Extreme bis zur Voreingenommenheit radikalisiert werden. Das *Objekt* der Liebe muss, damit es wirklich zum Leben erwachen kann, erst zu einem Objekt entarten. Erst auf dem Umweg grenzenloser Fremdheit lässt es sich erobern. Die bloße Fremdheit (die seelenlose Interpretation) entspringt nicht der Liebe zum Werk und führt auch nicht zur Liebe. Genauso wenig eignet sich jedoch die schwärmerische Andacht zur Eroberung. Dafür sind sowohl Egoismus als auch Selbstaufgabe vonnöten. Man muss unverzeihlich objektiv werden und darf zugleich nicht der Versuchung einer Vereinnahmung nachgeben. Man muss das Werk auf eine Stecknadel speißen – aber nicht um der Einreihung, Klassifizierung und Systematisierung willen (damit ich, der Interpret, es umbringe), sondern damit ich, der ich verglichen mit dem Werk ein Halbtoter bin, an seiner rätselhaften Lebendigkeit teilhabe.

Anstelle einer Monographie also eher ein NETZ. Nicht um das Werk und seinen Verfasser darin einzufangen, sondern im Gegenteil: um die Liebe zum Werk bewahren zu können. Genauer: jene Energie, die die Voraussetzung der Liebe (der Bewunderung, der Zuneigung, der Anhänglichkeit, der krankhaften Überwälti-

gung) ist. Um das Werk also *kanonisieren* zu können, ohne ihm die Fesseln des Kanons anzulegen. Auch deshalb widersetzt sich Kleists Werk der Gattung der Monographie. Denn eines der Geheimnisse von Kleists Stärke liegt gerade in seiner Unfähigkeit, sich in die vorhandenen literarischen Kanons einzugliedern. Statt es »sich« in einem der bereits bestehenden Kanons »bequem zu machen«, schafft er einen neuen Kanon aus dem »Nichts«. Er ist kein parasitärer, sondern ein lebenspendender Schriftsteller. Statt die vorgegebene Tradition auszuschlachten, schafft er selbst eine neue Tradition, die man jedoch – da sie sich als unnachahmlich erwiesen hat – nicht einmal als Tradition bezeichnen kann. Nicht er begibt sich in den Rahmen der Tradition, sondern er holt die Tradition in seinen eigenen selbst geschaffenen Rahmen hinein. Auch deshalb eignet er sich nicht für die Rolle des Helden einer Monographie. Schiller oder Lessing tun es umso mehr; eine Monographie über sie zu schreiben, ist ebenso selbstverständlich wie über Fielding, Balzac, Tolstoi oder Thomas Mann. Nicht als ob nicht auch sie die Tradition umgeformt und neue Kanons geschaffen hätten. Doch sie taten es »aufbauend«, indem sie das System der bereits vorhandenen Traditionen und Kanons weiterentwickelten. Auch Kleist formt die Tradition um – doch er baut sie nicht um, sondern *reißt sie nieder*. Er schafft einen neuen Kanon, indem er die Kanons zerstört. Den Abbruch und die Zerstörung macht er gleichsam zur Voraussetzung der Literatur. Nicht um die Literatur niederzureißen. Im Gegenteil: um sie noch mehr zu verfestigen. Dabei handelt es sich bereits um eine neue Art Literatur. Um eine, deren Festigkeit nicht mehr auf Kohärenz, sondern auf der schrecklichen Gegensätzlichkeit und Spannung der Elemente beruht und die deshalb so viele Risiken in sich birgt, weil Kleist von vornherein nicht gewillt ist, diese Spannung zu löschen oder abzuleiten. Die Federn jener Autoren, die sich für eine Monographie eignen, gravitieren schon immer einem solchen stillschweigend vorausgesetzten *Mittelpunkt* entgegen, der gleichsam die Voraussetzung des Werkes ist. Dieser Mittelpunkt ist der Sitz des Autors selbst: sein → RichtSTUHL, von dem er alles überblickt und alles in der Hand hält. Die Widersprüche und Spannungen ebenso wie deren Lösung und Aufhebung. Auch Kleist hat einen solchen → RichtSTUHL. Dieser befindet sich jedoch nicht außerhalb des Werkes, sondern in dem Werk selbst. Auch er sieht alles – aber seine Sicht

ist keine Übersicht; auch er hält seine Hand über alles – aber nicht alles in seiner Hand. Auch er registriert die von ihm erzeugten Spannungen und Widersprüche; doch statt sie zu lösen, überlässt er sich ihnen, liefert er sich ihnen aus. Wodurch das Werk jedoch – und darin liegt das Geheimnis dessen, dass er sogar beim Niederreißen einen Kanon errichten konnte – keinesfalls einstürzt. Ja, nicht einmal bruchstückhaft wird. Es ist um nichts weniger fest als irgendein Werk Goethes oder Schillers.

Wie vor ihm Sterne oder nach ihm Kafka, Musil, Proust oder Joyce gehört auch Kleist zu jenen, die durch Zerstören schaffen. Seine Werke werden gerade dadurch kohärent, dass jedes ihrer Elemente auseinanderstrebt. Deshalb widersetzen sie sich dem Zwang einer Monographie: Während die Monographie zwangsläufig unter dem Bann der Hierarchisierbarkeit (dem Bann der Enthüllung der Themen, Motive, Voraussetzungen, Ursachen, Wirkungen, Verwandtschaften, Analogien, Ähnlichkeiten, Gegensätze, Annäherungen, Entfernungen und Entsprechungen) steht, versucht das NETZ die bei Kleist genauso offensichtliche Kohärenz dadurch zu rekonstruieren, dass es sie zerstört – wie auch Kleist die Worte, die die Knoten des vorliegenden NETZES bilden, so in seine Geschichten und Dramen eingewebt hat, dass er diese durch sie auch »zerschrieb«. Eine »konstruktive« Monographie ist zwangsläufig empfänglich für Zusammenhänge, Verknüpfungen und Überbrückungen; hingegen achtet das NETZ auf seine »destruktive« Art vor allem auf das, was unerklärlich, unlösbar, grundlos, irrational, widersprüchlich ist. Auf jene hermetisch abgeschlossene Einheit verzichtend, die noch Kritikern wie Cleanth Brooks vorschwebte, der als Titel seines berühmten Buches einen Ausdruck aus dem oben zitierten Gedicht von Donne wählte (*The Well Wrought Urn*), versucht das NETZ seine Liebe zu dem Werk gerade dadurch aufrechtzuerhalten, dass es der vermeintlichen Einheit der analysierten Werke keine Beachtung schenkt. Es erachtet die Kohärenz als eine Utopie, die nur dadurch zu erreichen ist, dass man sich zuerst radikal in ihr Gegenteil vertieft. So wie der Weg zur Unschuld nach Meinung des Erzählers in dem Aufsatz über das *Marionettentheater* nur über einen erneuten Sündenfall führen kann. Entlang der Begriffe des NETZES geht nicht in erster Linie die »Bedeutung« oder »Botschaft« der Kleist-Texte auf (wenn ich eine Botschaft verschicken will, gehe ich zum Postamt, sagte Hemingway), sondern

jene Kohärenz, die aus der Inkohärenz errichtet ist. Jene Logik der Leidenschaft, die immer schon unlogisch – und dennoch unfehlbar und unabänderlich ist.

Das NETZ spaltet das Werk in winzige Splitter auf (es vermag dies, da es kein literarisches Werk gibt, das sich nicht infolge seiner unauflösbaren, inneren Gegensätze zu diesem Opfer anböte), liefert jedoch keinen Schlüssel zu seiner erneuten Zusammensetzung. Es bietet keine Mitte (keine letzte Erklärung, eindeutige Lösung oder Konzeption, der sich alles unterordnen ließe), doch gerade deshalb verbannt es auch nichts an die Peripherie. Die Worte, die es untersucht, verweisen nicht nur auf etwas anderes, sondern sind im entsprechenden Augenblick selbst endgültige Äußerungen. Das, was sie »sagen«, ist unanfechtbar. Sie können sich nicht einmal gegenseitig herausfordern. Statt sich einem »Gehalt« zu unterwerfen, werfen sie sich gegeneinander und verdichten sich schließlich zu den straffsten – und gespanntesten – Schriften der Weltliteratur. Es gibt keine »dahinterliegende« Bedeutung, die sie aufrechterhielte – sie halten sich selbst aufrecht. Das NETZ ließe sich endlos weiterknüpfen, da jeder neue Anlauf (jeder neue Artikel) immer neue, noch nicht wahrgenommene Schichten zum Vorschein brächte und die bereits gesichteten zugleich unterminierte. Doch ließe es sich auch jederzeit abbrechen, da es kein absehbares Ende, keine Lösung, kein endgültiges Urteil und keine Schlussfolgerung gibt. Im Gegenteil: Laufend zerfällt alles und überlässt das »Schlusswort« der Heterogenität. So wie Kohlhaas das leidenschaftliche Opfer unversöhnlicher Eigenschaften wird, projiziert auch das NETZ miteinander unvereinbare Elemente übereinander. Wie die barocke Allegorie fühlt es sich an den Bruch- und Passstellen, in den Spalten der Literatur und der Existenz heimisch – im Strudel alles Irreparablen und Unwiedergutmachbaren. Deshalb ist es auch extrem voreingenommen: Es wählt willkürlich aus Kleists Worten aus, übergeht vieles, was andere zum Innehalten zwänge, und verweilt manchmal auch dort, wo es unbegründet ist. Das NETZ tötet (verbannt) den ihm unendlich überlegenen Text. Doch nähme es das nicht auf sich, erschiene nicht auch der Text selbst, Kleists Œuvre, wie ein Gewebe des Todes. Das NETZ: das sich über dem Text ausbreitende Netz des Todes. Geistesverwandte des Kleist-Netzes finden sich nicht unter den literarischen Monographien, sondern unter Wörterbüchern wie

dem *Dictionnaire Critique*, das in den 30er-Jahren als Beilage der von Georges Bataille herausgegebenen Zeitschrift *Documents* erschien, oder dem von Robert Lebel und Isabelle Waldberg herausgegebenen surrealistischen *Encyclopaedia Acephalica* (1947). Beide Werke verfolgten das Ziel, sich auf dem Umweg des Todes des Lebens zu bemächtigen.

Ein schonendes Buch. Ich lese Kleist. Das, was er mitteilen will, und das, was er nicht erzählen will. Ich projiziere beides übereinander: Das ist das NETZ. Ich lese ihn – durch-lese ihn – verlese mich. Ich lese ihn zu Ende, lese ihn aus, lese mich in ihn hinein. Ich erwarte von ihm die Befreiung. Ich verschone nicht nur den Leser, sondern auch Kleist, nicht nur die Literatur, sondern auch mich selbst. Ich erspare mir die für das Verfassen einer Monographie zuweilen unerlässlichen geistigen Leerläufe, den Zwang, auch das auszufüllen, was unausfüllbar, das zu überbrücken, was unüberbrückbar ist. Ich verschone mich selbst, erspare mir, den Gesetzen einer Gattung zu gehorchen, die mir in diesem Fall gerade all diejenigen entzöge, denen ich mich nähern möchte: Kleist, den Leser, die Literatur. Ich erspare mir also das im Namen der Literatur ausgeführte Attentat. Dessen einziges Opfer letztendlich nicht Kleist, sondern der Attentäter selbst wäre. Ich verschone mich also und erspare mir die geistige Kastration.

Berlin – Budapest – Feldafing, 1996–1998

ACH!

In *Die Verlobung in St. Domingo* schießt Gustav seine Geliebte Toni, halb verrückt vor Enttäuschung, dass sie ihn hinters Licht geführt hat, in die → BRUST. Obwohl er gerade dieser scheinbaren Täuschung verdankt, dass sie beide gerettet werden. Ihr bleibt keine Kraft, die Situation aufzuklären. »Ach!« rief Toni, und streckte, mit einem unbeschreiblichen Blick, ihre Hand nach ihm aus: »dich, liebsten Freund, band ich, weil – -!« (II 193) Ein Aufschrei (Ach!) – eine Bewegung (das Ausstrecken der Hand) – ein → BLICK (der → UNBESCHREIBLICH ist) – ein abgebrochener Satz – dann zwei → GEDANKENSTRICHE lang Stille – und schließlich ein Ausrufezeichen. Die *Sinnlosigkeit* der Situation zeigt auch das *Bild* des Textes selbst. Die beiden → GEDANKENSTRICHE und das Ausrufezeichen deuten an, was nicht *gesagt* werden kann, lassen das → UNAUSSPRECHLICHE als Bild spürbar werden. Die versammelte Verwandtschaft macht Gustav inzwischen auf seinen Irrtum aufmerksam, worauf er sein Gesicht verdeckt – er sieht nicht mehr, er hat keine Bilder mehr vor sich! – und aufschreit: »Oh! rief er, ohne aufzusehen, und meinte, die Erde versänke unter seinen Füßen« (ebd.). Dann streckt er die Hände aus diesem Abgrund empor und → UMARMT das Mädchen, das noch einmal, ein letztes Mal, spricht: »Ach«, rief Toni, und dies waren ihre letzten Worte: »du hättest mir nicht mißtrauen sollen!« (Ebd.) Da rauft sich Gustav erst die Haare, wiederholt dann, gleichsam → UNBEWUSST und mechanisch: »[I]ch hätte dir nicht mißtrauen sollen«, und schießt sich am Ende in den Kopf.

Kleists Figuren seufzen nicht dann auf, wenn ihnen die Worte fehlen, sondern wenn sich diese in ihnen so aufgestaut haben, dass sie gar nicht mehr sprechen können. Sie wollen so vieles *auf einmal* erzählen, dass sie kein Wort mehr herausbringen. Dann wird die Handlung für einen → AUGENBLICK durch ein wortloses (aber umso beredteres) Schweigen unterminiert. Das ACH (zusammen mit einem Ausrufezeichen, → GEDANKENSTRICH

oder Komma) unterbricht die Handlung nicht nur in Form eines Seufzers (eines Stöhnens, Jammerns, Röchelns, Jauchzens oder Aufschreis), sondern auch als typographisches Phänomen. Der Seufzer (*Ach!*) ist ein Ausdruck jenes typisch Kleist'schen Radikalismus, demgemäß sich die Situation nur dann klären kann, wenn sie zuvor unwiderruflich durcheinandergerät. Und die Klärung führt meist zu einer endgültigen → VERWIRRUNG »auf höherer Ebene«, mit Mord und verspritztem → HIRN an den → WÄNDEN. Das *bedingungslose* → VERTRAUEN, das Gustav von Anfang an Toni gegenüber verspürt und das auch seine Liebe zu ihr bezeugt, und das *tiefe Misstrauen*, das ihn verblendet, bilden eine Zange, deren Druck man nicht lange aushalten kann. Weder Gustav noch Toni hält ihn lange aus. Diese Unerträglichkeit verdichtet sich im ersten »Ach!«. Darin findet die Unbeschreiblichkeit der Situation, die sich schon in Tonis → BLICK widerspiegelt, ihren Wiederhall. Gustav sieht diesen → BLICK, und die Erde unter seinen Füßen gerät ins Wanken. Und während er »oh« ruft, ertönt das zweite »Ach« der tödlich verwundeten Toni gar nicht mehr aus ihrem Hals, sondern aus jenem *Schlund*, aus dem ihr niemand mehr heraushelfen kann. Das »Ach« ist nicht einfach der Wiederhall des Todes, sondern das Geräusch jener Reibung, die das Hinabrutschen in den Schlund des Todes begleitet.

Das war nicht immer so. Im frühen, 1799 entstandenen Aufsatz über das *Glück* findet sich fünfmal das »Ach«, doch dient es, wie auch der Titel des Aufsatzes zeigt (*Aufsatz, den sichern Weg des Glücks zu finden und un-*

gestört – auch unter den größten Drangsalen des Lebens – ihn zu genießen), jedes Mal zur »Ach es liegt in der Tugend eine geheime göttliche Kraft, die

Stärkung des → VERTRAUENS und Steigerung der Begeisterung. Auch erweitert es nicht den Horizont des Lesers und bleibt somit ein bloßes Füllwort. Das erklärt sich durch Kleists damalige Unselbstständigkeit. Er übernimmt und erlernt die im Aufsatz geäußerten Gedanken mit einer solchen inneren Einfühlung, dass er sich förmlich in sie verliebt; da er jedoch unfähig ist, die Gedanken der Aufklärungsphilosophie, die er als gehorsamer Schüler wiederholt, weiter zu vertiefen, versucht er, Tiefe und Originalität durch Begeisterung und einen sentimentalischen Ton zu ersetzen.

Eine der Folgen seiner sogenannten → KANT-KRISE wird gerade darin bestehen, dass Kleist lernt, mit den Seufzern sparsam umzugehen. Er gebraucht sie nicht seltener, sondern distinguiierter: zumeist in solchen Grenzsituationen, in denen das »Ach!« nicht einfach eine Leere ausfüllt, sondern selbst zur »Leere« wird, zu einer unausfüllbaren Lücke im Gespräch.

Als Agnes in *Die Familie Schroffenstein* im → AUGENBLICK ihres Todes aufschreit: »Ach!« (2569), handelt es sich um eine theatrale Routinesituation. Doch dieses »Ach!« setzt nicht nur ihrem Leben ein Ende, sondern beschließt auch die Kette von Irrtümern, Missverständnissen, Täuschungen und Verdächtigungen. Am Ende des ersten Aktes von *Das Käthchen von Heilbronn* verspricht Käthchen dem Grafen, ihm in allem gehorsam zu sein. Als er ihr befiehlt, zu ihrem → VATER heimzukehren, antwortet sie: »Ich habe es dir versprochen« (646) – und fällt sofort in → OHNMACHT. Und als sie nach einigen Minuten zu sich kommt, sagt sie bloß: »Ach!« (65) Ihre Liebe kann sie fürs Erste

den Menschen über sein Schicksal erhebt, in ihren Tränen reifen höhere Freuden, in ihrem Kummer selbst liegt ein neues Glück. Sie ist der Sonne gleich, die nie so göttlich schön den Horizont mit Flammenröte malt, als wenn die Nächte des Ungewitters sie umlagern.« (II. 305–6) Ein paar Jahre später wird das »Ach« aus den »Nächten des Ungewitters« erklingen, ja, sich selbst in die Nacht verwandeln, die von der geheimen, göttlichen Kraft nicht mehr zu unterscheiden sein wird.

nur dadurch beweisen, dass sie ihm gehorsam ist, wodurch sie sich jedoch von der Erfüllung ihrer eigenen Sehnsüchte entfernt. Das »Ach!« und die → OHNMACHT sind ein Ausdruck dieser selbstzerstörerischen Geste: Käthchens Seele bricht hier förmlich entzwei. In *Prinz Friedrich von Homburg* schrickt Natalie (die von Kleist übrigens allzu sehr im Hintergrund gehalten wird), mit der Todesangst des Prinzen konfrontiert, vor seiner Furcht zurück. Natalie, die bis dahin in vielem an die ebenfalls verwirrte Chimène aus Corneilles *Cid* erinnert, wird mit einer unlösbaren Situation konfrontiert, wie sie der Cid seiner Heldin erspart.

Nicht die *Taktiken* zur Bewältigung des Lebens sind für sie unlösbar, sondern der Sinn des Lebens selbst erscheint ihr vorübergehend fraglich. Während sie dem Kurfürsten von der Todesangst des Prinzen berichtet, seufzt sie sieben Mal (!) auf. Sie hätte nicht geglaubt, dass jemand so tief sinken könne, sagt sie und behauptet felsenfest: »[S]o zermalmt, so fassungslos, so ganz / Unheldenmütig träfe mich der Tod, / In eines scheußlichen Leun Gestalt nicht an!« (1171-3) Aber ihre stolze Rhetorik beweist gerade das Gegenteil dessen, was sie sagt: Erst in dem → AUGENBLICK, als sie über den Tod spricht, wird ihr bewusst, dass auch sie einst wird sterben müssen und sie keine Ahnung hat, wie sie sich dann verhalten wird. Es folgt ein → GEDANKENSTRICH (eine Pause) und dann ein mit einem erneuten Ausrufezeichen endender Satz: »- Ach, was ist Menschengröße, Menschenruhm!« (1174) »Ach!«, sagt sie und wächst, während sie glaubt, vom Helden des Dramas noch nie so weit weg gewesen zu sein,

Auch Homburg erinnert an Rodrigo aus dem *Cid*: Auch dieser siegt in einer Schlacht ohne den Befehl des Königs (IV. Akt, 3. Szene), der ihm genauso verzeiht wie der Kurfürst Homburg.

»Eine Schwäche (fatigue) so alt wie die Welt, die Empfindung der Last des eigenen Körpers, ein Gefühl ungläublicher Zerschmetterlichkeit, das ein vernichtender

zu ihm empor. Das »Ach!« deckt nicht nur die Zerrissenheit der Seele auf, sondern ist auch ein hervorragendes dramaturgisches Mittel.

In *Penthesilea* »dosiert« Kleist die »Achs« am überlegtesten. In 14 von 16 → FÄLLEN erklingen sie aus dem Mund der Protagonistin, zumeist als Ausdruck abgrundtiefer Erschöpfung.

Die gleichzeitige Bewegung des *Stürzens* und *Steigens* macht sie in der Seele so *zerrissen* (»Ach, meine Seel ist matt bis in den Tod!«, 1237), sie veranlasst sie auch, gerade Achilles zu zerfleischen, der allein sie am Leben erhalten könnte. Indem sie Achilles tötet, zerreißt sie ihre eigene Seele.

Im 24. Auftritt steigert Kleist die Spannung mit einer in der Dramenliteratur beispiellosen Kühnheit bis an die Grenzen des Erträglichen, indem er Penthesilea nicht zu Wort kommen lässt. Obwohl sie ständig anwesend ist, sagt sie nichts, sondern lässt, verzückt und bewusstlos – und doch wach –, die anderen über ihre schreckliche Tat sprechen. Und als sie zum ersten Mal spricht, sagt sie verständlicherweise nur: »Ach Prothoe!« (2828) Und danach vermag sie das Elysium von der hinfälligen und gebrechlichen → WELT ebensowenig zu unterscheiden wie den → KUSS vom Biss und das Leben vom Tod.

Und da ist natürlich noch das berühmteste »Ach!« der Weltliteratur, Alkmenes Seufzer, diese letzte »Äußerung« in *Amphytrion*, dieses Verstummen, das ebenso beredt ist wie das Schweigen des Volkes am Ende von Puschkins *Boris Godunov*, das hier jedoch nicht nur eine politische, sondern auch eine existenzielle Bedeutung hat. Schon Jean Paul hat dazu notiert, es

Schmerz wird, ein Zustand schmerzhafter Gefühllosigkeit, eine Art in der Haut lokalisierter Gefühllosigkeit, die mir keine Bewegung verbietet, sondern das innere Gefühl eines Gliedes verändert und der schlichten aufrechten Haltung den Wert einer siegreichen Anstrengung verleiht.« (Antonin Artaud: *Der Nabel des Niemandslands*, 56)

»würde zu *viel* bedeuten, wenn es nicht auch zu *vielerlei* bedeutete« (LS 177). Bei Molière hätte ein solcher Seufzer einen unmissverständlich erotischen Unterton, was die *Harmlosigkeit* der Geschichte noch unterstreichen würde. (So wie Lucindes simulierte Seufzer in *Der Arzt wider Willen* – »Han, hi, hom, han, han, hi, hom« [II. Akt, 4. Szene] – der komischen Wirkung dienen. Vgl. Didi-Huberman, 271–2.)

Bei Kleist hingegen handelt es sich um einen Ausdruck totaler → VERWIRRUNG. In diesem Seufzer erlischt ihre Liebe zum sterblichen Gatten, während ihre Liebe zum unsterblichen → GOTT ihr Ziel verfehlt. Das Misstrauen ufert ins Metaphysische aus. Ihre ihr ganzes Wesen zersprengende → BEGIERDE, die von einem → GOTT (genauer: *dem* → GOTT) geweckt wurde, hat nach dem Zusammenbruch des → GottVERTRAUENS nichts mehr, worauf sie sich richten könnte.

Die → BEGIERDE entweicht ins Nichts (vielleicht in das gleiche Nichts, in das der Kurfürst am Ende des ersten Auftritts von *Prinz Friedrich von Homburg* den Prinzen → DREIMAL entlässt?), während dieses Nichts Alkmenes Wesen auszufüllen beginnt. Auch daher ist ihr Seufzer wie der Seufzer eines *Automaten*: mechanisch und bar jeder Seele.

In Alkmenes letztem Seufzer wird nicht einfach die Liebe durch den Schmerz ersetzt. Ginge es nur darum, ließe sich das »Ach!«, wie die vielen »Achs« in der Literatur des Sentimentalismus, bruchlos in die Ordnung der Sprache einfügen. Alkmenes Seufzer jedoch unterminiert die *Allmacht* der Sprache: Der *sterbliche* Gatte und der *unsterbliche* → GOTT versuchen *gemein-*

Beim Erscheinen von *Amphitryon* 1807 zitiert August Klingemann den Schluss der Molière-Fassung: »Sur telles affaires toujours / Le meilleur est de ne rien dire« und stellt ihn Kleists stillem und tiefsinnigem »Ach!« gegenüber, »wo Unschuld und Sünde in den kleinsten Laut zusammenschmelzen.« (LS 176)

»[A]ls der Gott oder vielmehr – da es sich um einen christlich umgedeuteten Jupiter handelt Gott in seine Heimat zurückkehrt, verkehrt sich die un-nennbare Lust, die er ihr schenkte, in einen ebenso namenlosen Schmerz.« (W. Kittler, 79)

Olympia, das Automatenmädchen in E. T. A. Hoffmanns *Der Sandmann* antwortet auf alles mit einem bloßen »Ach, ach, ach ...!«, was ein Ausdruck ihrer Leblo-sigkeit, für Nathaniel jedoch der Beweis allerhöchsten Lebens ist. (Vgl. W. Kittler, 54–5) Es ist nicht ausgeschlossen, dass Hoffmann, der 1811 die Kulissen für die Bamberger Auffüh-